



## Du bon usage de l'anachronisme (Marie-Antoinette, Sophia Coppola et Gang of Four)

Yves Citton

### ► To cite this version:

Yves Citton. Du bon usage de l'anachronisme (Marie-Antoinette, Sophia Coppola et Gang of Four). L'Écran des Lumières : Regards cinématographiques sur le xviii<sup>e</sup> siècle, SVEC, pp.231-247, 2009. hal-00848197

**HAL Id: hal-00848197**

**<https://hal.science/hal-00848197>**

Submitted on 25 Jul 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Du bon usage de l'anachronisme (*Marie-Antoinette*, Sofia Coppola et Gang of Four)

YVES CITTON

‘Les historiens me tomberont sans doute dessus’, disait Sofia Coppola au moment où elle tournait son film *Marie-Antoinette*, à Versailles, au printemps 2005. Son actrice principale, Kristen Dunst, recourait quant à elle au cliché facile de l'identification entre la comédienne et son personnage pour expliciter le parti pris anti-historique de cette production américaine piétinant peu cérémonieusement les plates-bandes de l'Histoire de France: ‘Marie-Antoinette est une jeune femme d'aujourd'hui, je sais exactement ce qu'elle désire.’<sup>1</sup> Lors de la projection du film, à Cannes, un an plus tard, les spectateurs auxquels les costumes d'époque auraient pu donner l'impression de voir une fresque respectueuse de la ‘réalité historique’ se seront trouvés frappés dès les premières minutes par une musique parfaitement ‘déplacée’, qui les aura fait taper du pied aux rythmes métallisés des années 1980, avec des groupes de *new wave* comme Gang of Four, The Cure, Adam and the Ants, New Order, Bow Wow Wow ou Siouxsie and the Banshees.

Anachronisme patent, donc, puisque l'on projette rétrospectivement – en remontant (*ana*) le temps (*chronos*) – la réalité d'aujourd'hui sur celle d'hier. Cette rétro-projection est d'ailleurs revendiquée par la réalisatrice. Lorsqu'on lui fait remarquer qu'en comparaison avec les éléments contemporains, certaines situations [du film] semblent très familières’, Sofia Coppola répond:

Oui, c'est bizarre. Plusieurs éléments correspondent effectivement. Le système d'opposition et de décalage entre une classe dirigeante et les couches pauvres de la population est un schéma qu'on peut encore rencontrer. Les premiers ne sont pas concernés par les problèmes rencontrés par les seconds. Dans le film, il y a une vraie sensation d'inconscience voire d'ignorance des personnes confisquant le pouvoir. C'est ce qui semble alimenter le fossé entre les privilégiés et les plus pauvres.

Après avoir lu les biographies de Stefan Zweig et d'Antonia Fraser, la réalisatrice, n'ayant aucune intention de ‘faire une grande fresque historique’, a découvert ‘une Marie-Antoinette confrontée aux mêmes

1. Entretien publié dans le numéro du 22 juin 2005 du magazine *Télérama*.

problèmes qu'une lycéenne', prise dans 'un mélange d'éléments auxquels chacun peut s'identifier'.<sup>2</sup> Qu'une jeune Américaine se targue de son 'point de vue personnel' pour s'emparer cavalièrement de l'image superficielle d'une jeune Autrichienne dont le sang royal est recadré dans l'affectivité d'une lycéenne, de façon à tendre un miroir aux alouettes aux adolescentes cannoises de 2006 – voilà sans doute qui a de quoi disqualifier toute prétention de justesse historique dans cette représentation proprement 'révisionniste' de l'Histoire de France.

Si l'on avait la générosité d'accorder de la pensée et de la valeur esthétique à une entreprise filmique qui pourrait somme toute relever surtout du coup publicitaire et du rouleau compresseur du cinéma commercial américain, l'anachronisme n'en serait que plus patent encore. Le monde que nous décrit Sofia Coppola n'est pas tant la société d'ancien régime qu'ont pu connaître, jadis, le vieux Diderot ou le jeune Rétif, que la société du spectacle que théorisent aujourd'hui les disciples de Guy Debord, la société du simulacre décrite par Jean Baudrillard et la société de la gâterie que commence à esquisser Peter Sloterdijk: un monde de l'au-delà du besoin et du travail, consacré à la vanité de la surabondance consumériste, à l'inauthenticité du simulacre, à une passion désespérée du divertissement, aux ondulations superficielles de la mode et à la médiatisation permanente de l'intime – le tout traversé de quelques soubresauts, pathétiquement impuissants, poussant l'individu déboussolé vers un retour à la nature ou vers la vague conscience d'une lointaine misère du monde. Malgré son costume d'Autrichienne censée symboliser la décadence de l'âge classique, cette Marie-Antoinette porte sur son visage existentiel toutes les couleurs de détresse des subjectivations postmodernes. S'il y a bien un parti pris esthétique et philosophique du film, il tend donc lui aussi à disqualifier sa pertinence historique. Tout est effectivement en place pour que les historiens lui tombent dessus.

### i. Quatre scènes disparues

Les historiens auraient eu de quoi tomber sur Sofia Coppola avec des bras encore plus raccourcis si elle avait choisi de conserver les scènes les plus audacieuses qui étaient prévues au stade du scénario original, et qui jouaient de l'anachronisme de façon encore beaucoup plus explicite. On voit s'y dessiner sous ses traits les plus vifs le rêve américain d'une France des Lumières repeinte aux couleurs de la *French theory* postmoderniste. Dans le cadre d'une enquête sur l'écran (ici fantasmatique) des Lumières,

2. Réponses aux questions 1 et 12 de l'entretien avec Eleanor Coppola posté sur le site de promotion du film <http://www.marieantoinette-lefilm.com/accueil.html> (consulté le 13 juillet 2006).

il vaut la peine de citer assez longuement quelques passages du scénario originel qui décrivent les plus suggestives de ces scènes disparues.

1. La société du spectacle. Non content de profiter du château et des jardins de Versailles, le film imaginait originellement d'investir la Seine, pour y monter un énorme spectacle tenant à la fois de *Jeux sans frontières* et de *Disneyland*. Marie-Antoinette, suivie d'une partie de la Cour, aurait assisté à différentes compétitions et manœuvres navales exécutées au sein d'un décor complètement réaménagé pour l'occasion:

Le lieu du combat est une enceinte désignée sur la rivière. A l'une des extrémités, on verra sortir Neptune du creux d'un rocher. Il sera dans un char attelé de chevaux marins. De l'autre côté, on verra Vulcain forgeant, au naturel, avec ses Cyclopes. Les barques des combattants seront peintes en couleurs analogues à chaque parti, et les vainqueurs seront couronnés par une déesse qui sortira du fond de l'eau.<sup>3</sup>

En parallèle avec la scène de l'Opéra, où Marie-Antoinette est inscrite dans la constitution d'un public dont les mœurs (l'applaudissement) sont en phase de recomposition, la reine aurait ici été située au sommet d'une série de gradins en forme d'amphithéâtre construit sur les quais de Seine pour permettre à des spectateurs de tous milieux d'assister à ces Jeux pléiens. Un bref dialogue avec un ministre assis à côté d'elle aurait permis d'apprendre que cette folie a conduit à 'dépenser environ vingt mille écus à décorer cette enceinte, à orner les bateaux', mais que la vente des billets aurait eu un tel succès que les entrepreneurs seraient plus que rentrés dans leurs frais – et cela malgré le prix intentionnellement bas fixé par le gouvernement pour des spectacles destinés à être populaires: 'il est dit que ces divertissements étant faits pour le peuple, pour le délasser de ses travaux, et empêcher les suites funestes de l'oisiveté et de la débauche, étant nécessaire de les mettre à un taux qui n'excède pas sa portée', les places les plus chères ne se montaient pas à plus de trois livres, alors que les plus basses ne coûtaient que six sous (*MS* 1769-07-20 et 1769-04-23). Les scénaristes faisant un clin d'œil explicite à la devise latine du '*Panem et circenses*' (faite pour résonner ironiquement avec le célèbre '*Let them eat cake!*' des dernières scènes), ce spectacle était décrit comme 'une diversion qu'on procure par là au peuple pour l'empêcher de trop réfléchir sur les calamités auxquelles il est en proie depuis quelque temps' (*MS* 1769-07-17).

2. L'ère du vide et l'empire de la mode. Au cours des scènes où Marie-Antoinette choisit ses tissus, essaie de nouvelles parures et se livre aux joies du consumérisme, une de ses suivantes devait lui montrer un

3. *Master Script* 1768-09-2. Les références suivantes seront indiquées par la mention *MS* dans le texte.

exemplaire d'un nouveau périodique, intitulé *Le Courier de la mode, ou le Journal du goût*, 'contenant les détails de toutes les nouveautés de mode – avec cette épigraphe: *Tout est soumis au règne de la mode* – présentant le tableau mouvant du costume national et des caprices, qui varient chaque mois sur quelque objet, les habillements, les équipages, le service de table, les bijoux' (MS 1768-07-14). Dans l'exemplaire imaginé par les scénaristes, on voyait, entre autres gadgets offerts à la vente, 'des mouchoirs à la Wilkes: au lieu de fleurs, ils sont imprimés et contiennent la lettre de ce célèbre rebelle anglais aux habitants du comté de Middlesex. Il est représenté au milieu, une plume à la main', en une attitude qui, au cigare près, invite à reconnaître sous les traits de John Wilkes les portraits de Che Guevara que nous voyons encore aujourd'hui imprimés sur tant de T-shirts (MS 1768-08-2). L'impressionnante coiffure à étages de la reine demandant à être retouchée, le maître-coiffeur, doté d'un volubile accent italien, devait répondre aux provocations des suivantes de Marie-Antoinette en faisant l'apologie lyrique de son grand art (MS 1769-01-08):

Quelques censeurs sévères diront peut-être qu'on se passerait bien de nous, et que s'il y avait moins de prétentions et d'apprêts dans la toilette des dames, les choses n'en iraient que mieux. Ce n'est pas à nous de juger si les mœurs de Sparte étaient préférables à celles d'Athènes, et si la bergère qui se mire dans la fontaine, met quelques fleurs dans ses cheveux et se pare de ses grâces naturelles, mérite plus d'hommages que de brillantes citoyennes qui usent de tous les raffinements de la parure... Il faut prendre le siècle dans l'état où il est... C'est au ton des mœurs actuelles que nous devons notre existence, et tant qu'elles subsisteront nous devons subsister avec elles.

L'élimination de cette scène a fait perdre une partie de sa signification à la conversion ultérieure de Marie-Antoinette à un costume de bergère, de jardinière et de fille de la nature.

3. La mise en place du libéralisme économique. Lors de la scène du grand bal masqué, Marie-Antoinette devait rencontrer brièvement un jeune homme, le comte d'Esseville, 'capitaine au régiment de Touraine', censé partir le lendemain matin 'pour visiter les communes du royaume, et en faire faire le partage'. A une Marie-Antoinette dont il ne soupçonnait pas le statut royal et qui s'intéressait davantage au physique séduisant du jeune homme qu'au détail de sa mission, il expliquait devoir recenser 'les terres restées en commun aux habitants des villages, les rapporter par égale portion entre les habitants de chaque lieu, à qui chaque part appartiendra en propriété, et parvenir par-là à exciter l'industrie et l'amour de l'agriculture' (MS 1769-01-27). Même si la personne de Turgot (le plus audacieux des théoriciens du libéralisme, choisi par Louis XVI pour le poste de contrôleur-général) restait hors champ de ce *Master Script* (comme elle est demeurée étrangère à la

version finale du film), cet épisode discret permettait d'inscrire le goût du luxe et la pratique de la dépense dans une logique de l'intérêt et de l'enrichissement individuels, qui situait autant ce moment historique du côté de la modernité libérale émergente que des privilèges féodaux déclinants. Les premières remarques susurrées par des voix en hors-champ dès la découverte de Versailles nous apprennent d'ailleurs d'emblée que 'tout le monde est à vendre' dans cet univers de courtisans: si les logiques de clans et de lignages monopolisent encore l'attention des agents, ceux-ci sont représentés, à travers une caméra qui alterne subtilement entre vision subjective et gros plans révélateurs, comme parfaitement égocentrés dans leurs motivations. La Cour apparaît comme un monde dans lequel serait déjà passé le comte d'Esseville: ce qu'il pouvait autrefois y avoir de commun a été divisé en parts, dont il appartient à chacun d'assurer la gestion individuelle (gestion de son budget, de son crédit, de son influence, de son savoir, de son image, de son charme, de son corps).

4. Philanthropie, souci redistributif et comparatisme des besoins. De nombreuses touches du *Master Script* concordaient à suggérer chez Marie-Antoinette et chez ses proches une conscience, jamais lucide mais néanmoins sensible, du caractère moralement inconfortable de leur position de gâterie. Même si rien ne témoignait du moindre sentiment de 'culpabilité', on sentait la présence insistante de cet 'extérieur' de dénuement, de cet inquiétant 'Horla' (Hors-la-Cour), dont les échos n'arrivent à Versailles qu'atténués au point d'en devenir dramatiquement inaudibles, jusqu'à ce qu'une population armée de torches et de fourches ne fasse le siège hurlant du palais dans les toutes dernières scènes du film. On voit encore la Reine, dans la version finale du film, réduire le nombre des tilleuls qu'elle veut planter dans son allée de Versailles, ou renoncer à recevoir de nouveaux bijoux, afin de redistribuer quelques miettes de son festin vers des œuvres de charité. Une remarque discrète, durant la première scène de l'Opéra, devait faire comprendre que la recette de cette soirée de spectacle était due à une œuvre charitable, les scénaristes ayant apparemment hésité quant au bénéficiaire – soit un vieil acteur tombé dans la misère (MS 1768-12-02), soit des élèves pauvres d'écoles gratuites (MS 1769-02-17). Mais plus encore qu'une telle anticipation de nos Live Aid, Band Aid et autres Farm Aid (qui aurait sans doute mieux convenu aux goûts de la reine-bergère), une longue scène venait mettre les dépenses somptuaires occasionnées par le mariage de Marie-Antoinette et de Louis dans la perspective d'un comparatisme des besoins, qui reste implicite tout au long du film, n'apparaissant plus, dans la version finale, que par la distance que prend soudain la reine envers l'achat de bijoux supplémentaires. Ce qui peut apparaître alors comme une allusion

discrète à l'affaire du Collier (de 1785) s'inscrivait dans le *Master Script* en continuité avec un mystérieux 'tract' que la jeune femme trouvait dans son appartement, le lendemain même de son arrivée en France. Sous le titre *Idée singulière d'un bon citoyen, concernant les fêtes publiques qu'on se propose de donner à Paris et à la cour, l'année prochaine, pour le mariage de monseigneur le Dauphin*, cette feuille manuscrite – dont on voit mal à partir du scénario ce qui en aurait effectivement paru à l'écran – avait le contenu suivant (MS 1769-10-13):

L'auteur distribue d'abord son projet de fêtes publiques en quatre parties, 1<sup>o</sup> repas; 2<sup>o</sup> spectacles; 3<sup>o</sup> feux d'artifice, illuminations; 4<sup>o</sup> bals. Il sous-divise chacune de ces parties en différents articles, qu'il détaille dans la plus grande étendue, avec une évaluation de dépenses dont il forme une récapitulation générale, par laquelle ce devis complet monte à un capital de vingt millions.

Il ajoute:

Je propose de ne rien faire de tout cela, mais de remettre ces vingt millions sur les impôts de l'année, et surtout sur la taille. C'est ainsi qu'au lieu d'amuser les oisifs de la Cour et de la capitale par des divertissements vains et momentanés, on répandra la joie dans le cœur des tristes cultivateurs, on fera participer la nation entière à cet heureux événement, et l'on s'éciera jusqu'aux extrémités du royaume: *Vive Louis le Bien-Aimé!* Un genre de fête aussi nouveau couvrirait le roi d'une gloire plus vraie et plus durable, que toute la pompe et tout le faste des fêtes asiatiques; et l'histoire consacrerait ce trait à la postérité avec plus de complaisance, que les détails frivoles d'une magnificence onéreuse au peuple, et bien éloignée de la grandeur d'un monarque, père de ses sujets.

## ii. Un *ethos* de spectacle et de gâterie

Les esprits historiens seraient-ils tombés plus lourdement encore sur le dos de Sofia Coppola si elle avait décidé d'incorporer de telles audaces, aussi scandaleusement anachroniques, dans la version finale de son film? Parc d'attractions pour compétitions pseudo-athlétiques, posters de Che Guevara, privatisations néolibérales, Farm Aid et choix Bill-Gatesien de verser ses millions vers la philanthropie plutôt que vers des dépenses somptuaires, tout cela n'est-il pas aussi étranger aux années 1770 que l'image d'une Marie-Antoinette dansant sur le tube *Hong Kong Garden* de Siouxsie and the Banshees? La réalisatrice américaine aurait toutefois pu rétorquer aux esprits historiens que les quatre scènes évoquées ci-dessus, avec toutes leurs citations et leurs échos dans le monde actuel, n'ont rien d'une invention postmoderne, mais appartiennent toutes à l'univers mental du moment historique qui a vu l'Autrichienne arriver dans la France de Louis XV vieillissant. Faute d'être tirées d'un *Master Script* auquel l'auteur de cet article n'a jamais

eu accès, elles sont transcrites des *Mémoires secrets* (dits 'de Bachaumont') des années 1768 à 1769.<sup>4</sup>

Ce bulletin regroupant en brèves notices les informations et rumeurs circulant dans la France du dernier tiers du dix-huitième siècle a été depuis longtemps exploité par les historiens, pour recenser les faits et dates qui ont scandé le quotidien des hommes et femmes de l'époque. Son intérêt principal ne tient toutefois pas tant aux informations qu'il apporte, confirme ou corrige par rapport aux autres sources disponibles, qu'à la sensibilité dont il témoigne – une sensibilité à la fois très à l'écoute et très critique des sensibilités nouvelles qui se développent autour de lui.

Un périodique comme les *Mémoires secrets* décrit avant tout une ambiance intellectuelle, une série de réactions, d'attitudes, d'affects, de gestes qui permettent de reconstituer une galerie de portraits, dont chacun représente une facette particulière d'un *ethos* général partagé par l'époque. En effaçant presque totalement de son champ de vision les 'événements' politiques majeurs qui ont marqué le règne de Louis XVI (Turgot, la Guerre des farines, Necker, les Etats généraux et les différents épisodes de la Révolution jusqu'au procès et à la décapitation), et en dirigeant les feux de la rampe sur une certaine façon d'être-sensible-et-aveugle-au-monde, le film réussit à capter (et à rendre) un tel *ethos* d'une manière qui résonne profondément avec l'impression que peut nous laisser aujourd'hui la lecture des *Mémoires secrets*.

Caractériser cet *ethos*, extrêmement complexe, à travers un croisement entre la notion de 'gâterie' proposée par Peter Sloterdijk et celle de 'société du spectacle' élaborée par Guy Debord<sup>5</sup> ne relève bien entendu que d'une généralisation assez grossière, mais peut toutefois offrir une première approximation éclairante. Ce dont témoignent les *Mémoires secrets* – de par leur existence et leur structure mêmes – c'est en effet d'abord de l'omniprésence du spectacle dans les couches les plus favorisées de la société de fin d'ancien régime. Non seulement le roi et la reine, la cour et les Grands, apparaissent comme étant en perpétuelle représentation d'eux-mêmes (phénomène qui ne date bien entendu nullement des années 1760), mais on sent également que, grâce à l'apparition de médias comme les *Mémoires secrets*, chacun peut aspirer à son

4. [Louis Petit de Bachaumont], *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, 36 vol. (Londres, John Adamson, 1777-1789). Les références qui ont été données répertorient les notices selon l'année, puis le mois, puis le jour, selon la convention en usage dans la première édition critique des *Mémoires secrets*, dirigée par Suzanne Cornand et Christophe Cave (trois premiers tomes parus chez Champion en 2009). Toutes les citations sont tirées du t.4 qui couvre la période allant d'avril 1768 à octobre 1769, donc juste avant l'arrivée de Marie-Antoinette en France.

5. Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967; Paris, 1992); Peter Sloterdijk, *Sphären*, t.3: *Schäume* (Francfort, 2003), traduit par Olivier Mannoni, *Sphères*, t.3: *Ecumes* (Paris, 2005).



petit quart d'heure de gloire, à l'occasion d'un succès sur les planches, d'une publication scandaleuse, d'un procès célèbre ou d'un fait divers frappant. Ancêtre direct de notre presse *people* et de nos tabloïdes, ce type de périodique se propose de divulguer et de conserver pour mémoire les secrets plus ou moins bien cachés non seulement dans les antichambres du pouvoir (les grandes affaires comme celle du Collier de la reine), mais aussi parfois dans les plus modestes des chaumières – tel jeune auteur se pend 'de désespoir de n'avoir pas eu l'accueil qu'il se promettait' au Théâtre italien (MS 1769-05-05), telle mère a 'le courage de poignarder son fils pendant son sommeil' après avoir appris qu'il était membre d'une bande de voleurs de vases sacrés récemment exécutés en place de Grève (MS 1768-08-19).

Un périodique de ce genre accomplit une œuvre de mémoire instantanée<sup>6</sup> dont le sujet reste des plus difficiles à cerner: ce qui s'expose dans ces notices, c'est bien – avec toutes les ambiguïtés du mot anglais – le(s) *people*, non pas au sens des 85 pour cent du 'peuple' français qui vivent encore du travail des champs, mais au sens du public dont les historiens nous disent que la constitution remonte précisément à cette date (avec son corollaire, 'l'opinion publique'). Ce 'public', que le sociologue Gabriel Tarde distinguera conceptuellement de la 'foule' un siècle plus tard, apparaît déjà lorsque Duclos reconnaît, au nom de ses collègues de l'Académie française: 'nous nous croyons plus forts qu'un particulier, mais le public est plus fort que nous' (MS 1769-08-25). Le véritable héros des *Mémoires secrets*, le vrai protagoniste de cette épopée d'ores et déjà moderne, c'est ce public, dont on veut rassurer les craintes sur une éventuelle falsification du tabac en poudre, parce que les fermiers généraux ont peur que cette fausse rumeur n'en diminue catastrophiquement la consommation (MS 1769-06-05), c'est lui qui 'se porte en foule', et qui 'paie les places le double, le triple, le quadruple', à la représentation bienveillante que montent les acteurs de la Comédie-Française pour sortir leur collègue Le Kain de sa mauvaise passe (MS 1768-12-02), c'est lui qui est 'occupé depuis plus d'un an' par le fait divers que constitue le procès intenté par un obscur artiste contre le directeur de l'Académie de France de Rome (MS 1769-02-27), c'est lui surtout qui voit, jour après jour, 'avec une satisfaction complète le gouvernement s'intéresser à ses plaisirs, et les hommes d'Etat les plus occupés se dérober à leurs travaux importants pour veiller sur cette partie de l'administra-

6. Couvrant la période qui va de 1762 à 1787, et rédigés apparemment au jour le jour par un collectif rassemblé originellement autour du salon de Mme Doublet et de Pidansat de Mairobert, les *Mémoires secrets* ne sont publiés sous forme de livres qu'à partir de 1777, avec un succès énorme qui entraîne réimpressions et contrefaçons multiples. Le retard de la diffusion imprimée sur l'actualité – on s'arrache en 1777 des 'nouvelles' de 1762! – constitue l'une des particularités les plus énigmatiques et les plus intéressantes de cet objet d'étude.

tion, qui en était une essentielle chez les Romains, et que ne dédaignaient pas les sages et les héros' (MS 1769-05-25), c'est lui enfin qu'essaient de capter toutes les entreprises de spectacle (à commencer par les *Mémoires secrets* eux-mêmes), lui dont la nature 'trop aisée à se rassasier des mêmes plaisirs' force chacun à recourir à une constante prolifération d'innovations' (MS 1769-09-07).

L'alternance de soif ingénue pour des plaisirs nouveaux et de lassitude devant leur constante frivolité, le balancement périodique entre frénésie consumériste et désir d'authenticité, les va-et-vient sans fin entre surenchère dans l'artifice et nostalgie pour la simplicité naturelle, entre les corsets de la salle de bal et les joies détendues de l'agro-tourisme, entre une masse de dépenses somptuaires et un écot de philanthropie<sup>7</sup> – tout cela caractérise non seulement l'*ethos* d'une reine s'amusant à jouer à la bergère, ou celui de nos 'lycéennes' consacrant leur week-end à dépolluer les rivières ou leur été à distribuer du lait en poudre dans les quartiers défavorisés: ce mélange intime de 'gâterie' et de 'spectacle', qui dynamise l'économie des affects en régime de modernité libérale, caractérisait déjà, au-delà de la personne de Marie-Antoinette, le 'public' visé par les *Mémoires secrets* dès les années 1770 (quelques dizaines de milliers de lecteurs au plus), un public qui n'a fait que s'accroître proportionnellement dans nos sociétés occidentales depuis deux siècles, au point de recouvrir aujourd'hui la quasi-totalité de nos populations.

En ce sens, l'indéniable réussite du film tient à ce qu'il utilise la situation historique de Marie-Antoinette pour illustrer avec une remarquable *justesse* le désarroi postmoderne qu'exprime si bien la chanson *Natural's not in it* de Gang of Four choisie pour dynamiser le générique et servir de programme à toute la suite<sup>8</sup>. Au-delà de cette

7. Voici ce que rapportent les *Mémoires secrets* du comportement de Louis XVI, encore dauphin, et de Marie-Antoinette en réaction au piétinement qui avait causé plusieurs centaines de morts en marge du feu d'artifice qui célébrait leur mariage: '[Après avoir reçu les 2 000 écus destinés à ses menus plaisirs, le Dauphin] a envoyé la somme entière à M. le Lieutenant général de police, avec la lettre suivante: "J'ai appris le malheur arrivé à Paris à mon occasion: j'en suis pénétré. On m'a apporté ce que le Roi m'envoie tous les mois pour mes menus plaisirs; je ne peux disposer que de cela, je vous l'envoie: secourez les plus malheureux. J'ai, Monsieur, beaucoup d'estime pour vous. Signé: Louis-Auguste. A Versailles, le 1<sup>er</sup> juin 1770." Mme la Dauphine a aussi envoyé sa bourse à M. de Sartines. Mesdames en ont fait autant.' (MS 1770-06-03).

8. 'The problem of leisure / What to do for pleasure / Ideal love a new purchase / A market of the senses / Dream of the perfect life / Economic circumstances / The body is good business / Sell out, maintain the interest / Remember Lot's wife / Renounce all sin and vice / Dream of the perfect life / This heaven gives me migraine / Coercion of the senses / We are not so gullible / Our great expectations / A future for the good / Fornication makes you happy / No escape from society / Natural is not in it / Your relations are of power / We all have good intentions / But all with strings attached / Repackaged sex keeps your interest' (Gang of Four, *Natural's not in it*, de l'album *Entertainment* de 1979).

chanson explicitement mise en exergue par la réalisatrice, c'est toute l'œuvre de Gang of Four qui paraît pouvoir servir de sous-texte caché au scénario du film, depuis *At Home he feels like a tourist* (une Autrichienne en France) ou *(History's) not made by great men* (Louis XVI) jusqu'à *I love a man in a uniform* (le comte Fersen) et *To hell with poverty* (les promesses de la Révolution vécues comme une ivresse destructrice). Si l'*ethos* peint par le film a reçu une formulation remarquablement synthétique, c'est sans doute dans le refrain de la chanson *Call me up*, qui superpose les deux slogans dont nous nous apercevons chaque jour davantage à quel point ils constituent les deux faces indissociables de notre économie (post)moderne des affects: *Having fun is my reason for living! Give me a break!*

### iii. Anachronisme, interprétation, actualisation

Si *Marie-Antoinette* s'inscrit dans la lignée d'un film comme *Ridicule* de Patrice Leconte (1996) en ce que tous deux font apparaître des enjeux profonds et civilisationnels d'une culture se caractérisant par sa superficialité, et en ce que tous deux font résonner cette importance du superficiel en une série d'échos suggérés entre le dix-huitième siècle et notre époque, la désinvolture qui caractérise le geste de Sofia Coppola à l'égard de tout historicisme permet de réfléchir sur le statut et les vertus possibles de l'anachronisme. Peu importent les états antérieurs du scénario, le fait que la réalisatrice ait lu ou non les *Mémoires secrets*, que Stefan Zweig ou Antonia Fraser s'en soient plus ou moins profondément inspirés pour imaginer leur biographie de Marie-Antoinette; peu importe que le saut dans le temps proposé par le film repose sur un travail de recherche fouillé ou sur une intuition impressionniste. Dans tous les cas, le résultat est le même: la rétro-projection de préoccupations actuelles sur le passé produit une (re)mise en perspective permettant de (re)trouver dans ce passé des dimensions qui nous auraient vraisemblablement échappé si l'on s'en était tenu aux descriptions courantes proposées par le discours historicisant.

On peut tenter d'expliquer d'au moins trois façons cette coïncidence entre la reine de 1780 et la lycéenne de 2006, coïncidence manifestée par les propos de l'actrice principale: 'Marie-Antoinette est une jeune femme d'aujourd'hui, je sais exactement ce qu'elle désire.' Certains pourraient, comme on l'a suggéré plus haut, y voir un indice du fait que ce sont les coordonnées modernes de notre société actuelle qui se mettent en place au cours du dix-huitième siècle – avec Turgot et Adam Smith théorisant dès 1776 un modèle socio-économique qui n'a fait depuis lors que déployer (certaines de) ses virtualités largement pressenties dans leurs écrits; avec des périodiques imprimés qui fraient les voies d'une médiasphère dont radio, télévision et bientôt internet n'ont fait que

redimensionner la circonférence sans en altérer radicalement la structure; avec, entre des idéaux de justice sociale (esquissés justement au cours de cette période) et une réalité profondément inégalitaire, un inconfortable clivage qui n'a fait que se reconduire sous diverses formes depuis deux siècles et demi. Par certains aspects de leurs vies, l'Autrichienne et l'Américaine partageraient donc une expérience anthropologique comparable, expérience caractéristique d'une modernité dont la reine vivait hier les avancées inaugurales alors que la réalisatrice en subit aujourd'hui les soubresauts rémanents.

D'autres pourraient être tentés de faire sauter ce cadre temporel, pourtant déjà assez vague, et attribuer la possibilité de l'empathie et du saut dans le temps à une fondamentale homomorphie entre toutes les situations de privilège: noblesse face au 'Tiers Etat' ou pays riches face au 'Tiers Monde' ressentent un complexe de l'enfant gâté, qui n'a rien de propre à la modernité, mais qui avait poussé dès le Moyen Age un saint François à troquer sa richesse héritée pour une pauvreté choisie, et qui valorise généralement le soin des défavorisés dans nombre de cultures qui n'ont rien de moderne ni d'occidental. Etre à la fois irrépressiblement sensible et absurdement aveugle aux misères de son voisinage (plus ou moins immédiat) serait alors une condition universelle de toute société inégalitaire (de toute société divisée en 'classes', comme on disait encore récemment). A partir de similarités dans les positionnements relatifs qui structurent nos processus de subjectivation, toute une permanence de la vivacité des œuvres artistiques peut dès lors prendre appui sur des 'quasi-universaux anthropologiques' expliquant pourquoi Homère nous touche encore, alors que nos formes de vies (sociales) ont apparemment si peu à voir avec celles de son époque.

Une troisième explication me semble plus intéressante pour comprendre la dynamique des rapports qui relient les écrans d'aujourd'hui à la réalité passée des Lumières, une explication qui ne cherche plus la raison de la coïncidence entre la reine et la lycéenne dans *la réalité de l'objet représenté*, mais dans *la structure du regard spectateur*. Sofia Coppola ne lit Zweig ou Fraser qu'à travers le filtre de ses préoccupations du moment; je ne regarde moi-même son film que dans un contexte qui me voit simultanément enseigner Debord et découvrir Sloterdijk; la plupart des analyses qu'on a pu lire sur *Marie-Antoinette* situent la protagoniste dans la perspective des héroïnes de *Virgin suicides* ou de *Lost in translation*. Hans-Georg Gadamer nous a appris, depuis un bon demi-siècle, à considérer toute interprétation comme relevant fondamentalement de la rétrospection, soit de l'anachronisme en acte. Face à la réaction historiciste et néo-positiviste qui a marqué les vingt dernières années d'études littéraires dans l'université française, il vaut la peine de rappeler la modélisation que propose l'herméneutique

gadamerienne pour comprendre le rôle dynamique de nos préoccupations actuelles dans notre compréhension du passé:

Il n'y a que [la distance temporelle] qui dégage pleinement le véritable sens d'une chose, celui qu'elle porte en elle-même. [...] Pour comprendre une tradition, il faut sans doute avoir un horizon historique. Mais il ne peut être question d'acquérir cet horizon en se transportant dans une situation historique. Au contraire, il faut toujours avoir déjà un horizon pour pouvoir ainsi se déplacer dans une situation. Car que signifie 'se déplacer'? Sans aucun doute, cela ne signifie pas simplement faire abstraction de soi. Sans doute faut-il bien le faire, dans la mesure où l'on doit réellement se représenter l'autre situation. Mais dans cette autre situation, justement, il faut aussi s'introduire *soi-même*. [...] C'est donc une nécessité herméneutique que de ne jamais s'en tenir à la simple reconstruction. On ne peut absolument pas éviter de penser ce qui, pour l'auteur, ne faisait pas problème, ce que par conséquent, il n'a pas pensé, et de le mobiliser en le faisant entrer dans le suspens de la question. On ne donne pas ainsi, par exemple, licence à l'arbitraire de l'interprétation; on ne fait au contraire que dévoiler ce qui ne cesse pas de se produire.<sup>9</sup>

L'anachronisme, comme projection rétrospective de nos préoccupations et de nos pertinences actuelles sur l'objet à interpréter, n'est nullement un obstacle à la compréhension du passé, mais sa condition de possibilité. C'est lui qui permet aux interprétations de se renouveler, et aux œuvres de continuer à être lues, découvertes, explorées et investies de vie, par la grâce d'un regard qui ne soit ni celui d'un entomologiste ni celui d'un gardien de musée. C'est toujours à partir de l'horizon actuel de l'interprète que se détermine la signification; loin de se réduire au sens à travers lequel un événement ou une œuvre sont identifiés au moment de leur apparition, la signification ne vit et ne se régénère que par les déformations et les réformations que la distance temporelle surimpose à ce sens originel<sup>10</sup>.

Le principe voulant que 'la compréhension soit une attitude non pas uniquement reproductive, mais aussi et toujours productive'<sup>11</sup> s'applique non seulement aux œuvres de l'art: elle conserve une large part de sa validité pour les réalités historiques (comme la vie de Marie-Antoinette) – discours qui rapportent et événements rapportés se confondant d'ailleurs le plus souvent pour former une unique série d'effets. De même qu'aux yeux de la philosophie pragmatiste, la signification d'un discours n'est rien d'autre que la somme des usages que l'on en fait, de même la 'vie' de Marie-Antoinette se réduit-elle très

9. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1960; Paris, 1996), p.320, 326-27 et 398.

10. Sur tous ces points, je renvoie à mon ouvrage *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?* (Paris, 2007) qui développe cette justification théorique de l'anachronisme de façon plus approfondie.

11. H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, p.318.

rapidement, une fois sa tête tombée dans la sciure de l'échafaud, à la somme des discours tenus à son propos.

Bien entendu, comme le précise clairement Gadamer, et comme le reconnaissent également les pragmatistes, pour que l'interprétation soit davantage que le ressassement monotone des projections fantasmatiques (et, étymologiquement, 'idiotes') de l'interprète, il faut que celui-ci prenne la peine de s'ouvrir à 'l'altérité' de son objet, de 'mettre expressément à l'épreuve ses pré-opinions, qui sont vivantes en lui, en les interrogeant sur leur légitimation' et en les confrontant à la nature propre de l'objet qu'il s'agit d'interpréter.<sup>12</sup> En cherchant à expliciter la démarche herméneutique dont participe l'approche pragmatiste, Richard Rorty exprime ce même souci de valoriser 'l'altérité' de l'objet à interpréter à travers une formulation différente, mais convergente:

Il y a, je pense, une distinction utile [...] qui peut être établie entre le fait de savoir ce que l'on attend par avance d'une personne, d'une chose ou d'un texte, et le fait d'espérer que la personne, la chose ou le texte considéré nous permette de vouloir quelque chose de différent, [quelque chose qui constitue une rencontre capable d'introduire] une différence dans la conception que le ou la critique a de lui-même ou d'elle-même, de ce dont elle est capable, de ce qu'elle veut faire d'elle-même: une rencontre qui bouscule l'ordre de ses priorités et de ses fins.<sup>13</sup>

Le bon usage de l'anachronisme n'exige donc une 'fidélité' aux formes propres de l'objet passé que dans la mesure où cette fidélité est nécessaire au développement, à l'enrichissement, à l'affinement, à l'auto-dépassement des problématiques que l'interprète rétro-projette sur cet objet – ce qui signifie que l'interprète n'a en fin de compte à être fidèle qu'à sa seule ambition d'auto-dépassement de soi.

C'est ici que se situe peut-être la limite de la démarche adoptée par Sofia Coppola, qui n'a, somme toute, fait que déplacer ses préoccupations habituelles dans un dix-huitième siècle dont l'altérité (historique) reste aussi vide et abstraite que l'était le Japon de *Lost in translation*. Si son film, plaisant et intéressant, peut laisser insatisfait, c'est sans doute surtout qu'il ne donne pas vraiment sa chance à ce que 'l'altérité' des années 1770 pouvait apporter comme enrichissement à son petit univers fantasmatique, qui ne s'y dépayse que pour s'y répéter presque à l'identique. En termes rortyens, la rencontre de la réalisatrice avec le personnage de Marie-Antoinette et avec le siècle des Lumières ne semble pas avoir significativement 'bousculé ses priorités et ses fins' – ce qui n'implique d'ailleurs nullement que le film n'ait pas la capacité de

12. H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, p.290.

13. Richard Rorty, 'Le parcours du pragmatiste', dans *Interprétation et surinterprétation*, éd. Umberto Eco (Paris, 1995), p.97-98.

'bouleverser les priorités et les fins' de ses spectateurs et ne puisse donc constituer une expérience esthétique significative, à travers le cocktail très original qu'il propose entre costumes d'époque, lyrisme du tourisme existentiel, débandade consumériste et hypo-texte de Gang of Four.

#### iv. Ecran des Lumières et hologramme de la modernité

La dynamique de l'interprétation pourrait dès lors s'illustrer en prenant au pied de la lettre l'expression d'un écran des Lumières. L'invention des frères Lumières peint le monde à nos yeux (un train qui entre en gare, un arroseur arrosé) non sur le mode du reflet passif, mais sur celui de la projection active d'un flux de photons constamment affecté de modulations. Au sein de ce dispositif technique, l'écran sur lequel se projette ce flux modulé est censé être aussi vide et neutre que possible (blanc). Au sein du dispositif herméneutique, en revanche, l'écran sur lequel l'interprète projette ses préoccupations (ses 'pré-opinions', son 'horizon historique') n'est ni vide ni neutre: loin d'être une page blanche, il offre au contraire un relief, des contours, des colorations qui font le propre de l'objet à interpréter. Si toute compréhension d'une œuvre, d'un personnage ou d'une époque historique est inévitablement projective, elle n'échappe au ressassement et à l'autisme qu'en se modulant pour tirer le meilleur parti possible des formes propres offertes par l'écran déjà sculpté et coloré sur lequel elle se projette.

On connaît les surdéterminations sémantiques de mots comme 'interprète' (déchiffreur de message et comédien produisant une certaine conception du rôle), 'acteur' (s'aliénant dans un semblant représentatif et sujet agissant) ou 'réalisateur' (créateur d'illusion filmique et transformateur d'idée en réalité): ces surdéterminations convergent à faire de toute lecture du passé un processus d'actualisation, à travers lequel la réalisation du présent se nourrit de la représentation d'un ailleurs, de même que l'affirmation de soi implique le détour d'une référence à autrui, et qu'inversement, la fidélité à la tradition exige une activité pleinement inscrite dans l'actualité.

Quels sont les contours propres de cet écran particulier que proposent les Lumières à nos projections rétrospectives? Des préoccupations comme la 'société du spectacle' ou la 'gâterie' tendent-elles à en aplatir les reliefs les plus suggestifs ou permettent-elles d'y repérer des ombres nous amenant à mieux en cartographier les grandes masses et les petites dépressions? Un film comme *Marie-Antoinette* efface-t-il ses contours les plus caractéristiques, ou leur donne-t-il de nouvelles couleurs?

On pourrait légitimement reprocher à de telles questions de 'réifier' les Lumières, en ce qu'elles en font *une chose* (avec ses formes, ses couleurs et son relief propres). Le plus élémentaire des dépaysements

linguistiques nous invite pourtant à en faire non tant une chose (à observer, mesurer, disséquer) qu'*un processus* (face auquel nous sommes inévitablement appelés à prendre position). En parlant d'*Enlightenment* ou d'*Aufklärung*, on s'aperçoit mieux de l'inadéquation du dispositif technique inventé par les frères Lumières pour rendre compte de ce qui se joue dans notre rapport au mouvement instauré par les Lumières du dix-huitième siècle. L'écran des Lumières n'est pas tant une surface plane sur laquelle se projettent nos préoccupations contemporaines que le lieu d'un *entrecroisement de projections éclairantes*. Les Jeux pléiens, les mouchoirs à la Wilkes, la mission du comte d'Esseville, l'idée singulière du bon citoyen sur le mariage du dauphin, l'attrait d'un tissu à la mode, le prestige d'un bijou, le rêve éco-bucolique d'une bergerie de luxe, la circulation des flux de désirs dans l'espace d'un bal masqué, la reproduction d'un couple royal, la dénonciation d'une '*Queen of debt*' qui '*spends France into ruin*', l'attaque et la destruction d'une prison honnie, tout cela ne demande-t-il pas à être compris comme résultant de l'enchevêtrement de projets multiples et souvent contradictoires (relevant de projections existentielles, commerciales, financières, érotiques, philanthropiques, politiques)? Parmi ces projections émanées des motivations les plus diverses, il n'est sans doute pas illégitime de se demander lesquelles – au sein de chacun de ces phénomènes – représentent ou favorisent un mouvement propre aux 'Lumières' (soit à un certain projet civilisationnel visant à l'autonomie des individus), et lesquelles sont orientées dans une direction qui tend à défléchir, à ralentir ou à inverser ce mouvement.

La beauté du film de Sofia Coppola, qui consonne ici aussi parfaitement avec celle de l'œuvre éphémère de Gang of Four, tient à ce qu'elle s'ingénie (discrètement) à *faire sentir les tensions contradictoires* qui 'affectent' le positionnement historique de la dauphine devenue reine. Quelle que soit la source de sa réflexion et de ses intuitions (lecture d'ouvrages d'historiens ou immersion dans les chansons des années 1980), elle est parvenue à saisir ce paradoxe – dont nous vivons tous les divers avatars – d'une Marie-Antoinette se reconnaissant dans les idéaux rousseauistes, ou d'une duchesse de Polignac admirant la critique des privilèges portée sur la scène par *Le Mariage de Figaro*. Si l'on a affaire à un bon usage de l'anachronisme, c'est non seulement que la saisie de ces projections contradictoires fait résonner une fibre intime de notre présent, mais c'est aussi qu'elle met en lumière une dimension essentielle à l'explication de la complexité des positionnements propres au dix-huitième siècle lui-même. On connaît la proximité de Rousseau avec certaines des plus puissantes familles du royaume; on sait que c'est parmi les fermiers généraux comme Helvétius qu'ont pu se recruter les critiques les plus sévères de l'ancien régime; les *Mémoires secrets* nous



informent, dans leur rubrique '*people*', que les Philosophes (Diderot, d'Holbach, Helvétius, Condillac et leurs amis) furent les seuls hommes de lettres que le roi du Danemark prit la peine de rencontrer lors de sa visite en France à la fin de 1768 (MS 1768-10-26).

La tension qui articule tout le parcours de la dauphine, puis de la reine, entre un respect pour les formes de vie reçues (malgré leur ridicule, modulé sur les musiques de Rameau et de Boccherini) et une soif de jouissance 'naturelle' (rythmée par les chansons de la *new wave*, dont les textes nous rappellent pourtant que '*natural's not in it*') – cette tension nous aide grandement à comprendre les 'habits d'arlequin' dont les auteurs les plus intéressants du dix-huitième siècle ont eu conscience de s'affubler. Les chaussures et les coiffures extravagantes de l'Autrichienne ne font que monter en une épingle scandaleusement luxueuse le problème existentiel qu'affrontait Diderot se trouvant 'l'air d'un riche fainéant' dans l'image que lui renvoyait sa nouvelle robe de chambre, non sans déclarer simultanément 'ne pouvoir supporter sans dégoût la vue d'une paysanne'<sup>14</sup>: on peut vanter les mérites du 'code de la nature', mais on ne saurait se détacher du confort de la gâterie (ici aussi: '*natural's not in it*').

Au-delà du cas particulier de *Marie-Antoinette*, la signification de tout film sur les Lumières mérite donc d'apparaître comme un *hologramme* résultant à la fois des multiples projections qui composaient le monde conflictuel du dix-huitième siècle, de l'éclairage projeté sur ces projections par le travail du réalisateur, et de l'éclairage porté sur le film lui-même par les préoccupations du spectateur. Le film *Marie-Antoinette* contribue-t-il à actualiser le mouvement vers l'autonomie qui définit le projet des Lumières? La projection interprétative esquissée dans les pages qui précèdent le présente sous le jour de la compatibilité: en nous conduisant à voir un aveuglement que représente le personnage de Marie-Antoinette – la réalisatrice évoquait, on s'en souvient, 'une vraie sensation d'inconscience voire d'ignorance des personnes confisquant le pouvoir' – le film nous aide (un peu) à prendre la mesure subjective des cécités et des somnambulismes qui nous affectent aujourd'hui au sein de nos propres gâteries.<sup>15</sup> Surtout, si le message central des Lumières est de nous faire mesurer la complexité du monde naturel et du monde social – complexité érigée par Diderot et ses amis spinozistes à la fois en principe d'hygiène méthodologique et en principe d'explication immanente de la

14. Denis Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune* (1769), dans *Œuvres*, éd. Versini (Paris, 1996), t.4, p.820-21.

15. 'Le fait de se tourner vers la vision esthétique est une forme de gâterie qui peut ramener en arrière le regard sur la gâterie', c'est-à-dire lui conférer la perspective critique qui lui manque en l'absence de cette élaboration esthétique (P. Sloterdijk, *Ecumes*, p.718).

vie<sup>16</sup> – alors la résistance constante de la réalisatrice américaine envers tout message simpliste quant aux causalités et aux jugements moraux relatifs à cette période pré-révolutionnaire s'inscrit parfaitement dans la lignée des ambivalences, des pluralismes et des paradoxes autour desquels les Philosophes ont développé leur pensée.

Actualisation (enjouée et dynamisée de rythmes rock) de la *Lettre sur les aveugles à l'intention de ceux qui voient*, le film de Sofia Coppola permet de (re)poser le problème qui servait d'exergue au texte de Diderot: '*Possunt, nec posse videntur.*' Pourquoi semblent-ils ne pas pouvoir, alors qu'ils peuvent? De quelles lumières manquent-ils pour que leur véritable puissance apparaisse? Par qui sont-ils vus comme impuissants? Que voyons-nous, qu'ils ne peuvent pas voir eux-mêmes? En quoi notre regard sur leur aveuglement nous confère-t-il cette puissance qu'ils ont en eux-mêmes sans sembler l'avoir? En quoi nos écrans contribuent-ils à affiner nos regards, à nous faire voir notre puissance, ou à perpétuer nos somnambulismes? C'est de la projection de telles questions, toujours et à jamais suspendues en l'air, que se nourrit depuis deux siècles l'hologramme de la modernité.

16. Voir sur ce point Yves Citton, *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières* (Paris, 2006).

